

CUANDO CUBA ENTRÓ EN PARÍS: *RETOMBÉES* BARTHESIANAS EN LA CRÍTICA LITERARIA DE SEVERO SARDUY

*When Cuba Got Into Paris: Retombées of Roland Barthes in the
Literary Critique of Severo Sarduy*

Ester Pino Estivill
Universitat de Barcelona
esterpino@gmail.com

Resumen: en el presente artículo se exploran los usos barthesianos de la crítica literaria de Severo Sarduy. En primer lugar, analizamos de qué manera la lectura estructuralista-telquelista realizada por Sarduy sobre las obras de Góngora y Lezama Lima le permitió elaborar el concepto de neobarroco como rasgo identitario de la cultura cubana. En segundo lugar, vemos cómo a través de la práctica del “habla indirecta” barthesiana Sarduy acaba constituyendo una crítica literaria en la que Cuba se afirma y se cuestiona a la vez.

Palabras clave: Sarduy, Barthes, crítica literaria, barroco, cubano

Abstract: this article explores the uses of Roland Barthes in Severo Sarduy's literary criticism. First, we analyse how the structuralist-telquelist reading operated by Sarduy on the works of Luis de Góngora and José Lezama Lima allowed him to develop the concept of neo-baroque as an identifying feature of Cuban culture. Secondly, we explain how Sarduy constructs an affirming but questioning literary critique of Cuba through the practice of the ‘indirect language’ of Barthes.

Keywords: Sarduy, Barthes, literary criticism, baroque, Cuban

Cuba se escribe también fuera de Cuba
Néstor Perlongher

AUXILIO (agitando sus cabellos anaranjados, de llamas,
aspas incandescentes, vinílicas). —*Querida, he
descubierto que Lezama es uno de los más grandes
escritores.*

SOCORRO (pálida, cejijunta, de mármol). —*¿De La
Habana?*

AUXILIO (toda diacrónica ella). —*¡No hija, de la HISTORIA!*
Severo Sarduy

En su artículo “La nueva crítica”, recogido en el volumen dirigido por Ángel Rama *América Latina en su literatura* (1972), Guillermo Sucre, después de incidir en la necesidad de una crítica que diera cuenta de las relaciones entre las obras de cada campo literario, venía a cartografiar el mapa latinoamericano de la crítica literaria, tal como hiciera en 1957 Enrique Anderson Imbert, pero esta vez recorriendo lo acontecido durante la década de los sesenta. Sucre resaltaba que las diversas tendencias (sociológicas, estilísticas y estructuralistas) de la nueva crítica latinoamericana habían nacido desde una perspectiva inmanentista común, la que considera a la obra como creación del lenguaje, “muy lejos de las concepciones positivistas o deterministas del pasado” (Sucre, 1972: 271). Sucre tomaba una posición singular, que no se restringía a describir datos, sino que analizando algunos de los rasgos constituyentes de la crítica latinoamericana y, tomando como punto de partida la frase con la que Alfonso Reyes concluía su ensayo sobre *La experiencia literaria* (1942) —“poesía y crítica son dos órdenes de creación, y eso es todo”—, intentaba explicar dicha crítica en tanto que análisis y creación, en tanto que lectura e invención de las subjetividades literarias que cada nación andaba diseñando. Siguiendo esta línea conceptual que emparenta la figura del crítico con la del escritor, y apoyándose en los nombres de Borges y de Paz, Sucre culminaba el proceso de renovación de la crítica de América Latina con la obra ensayística del escritor cubano Severo Sarduy:

Entre los más jóvenes, si alguna tendencia parece destacarse con mayor relieve es la del estructuralismo. Severo Sarduy es el primero y el que mejor la representa. Su reciente libro *Escrito sobre un cuerpo* es un admirable ejemplo de lucidez y de capacidad de lectura. Algunos de los ensayos de Sarduy, además, tienden a proponer una nueva forma de la escritura crítica: una combinación de análisis textual y de reflexión marginal que no sólo implica el plano del crítico como tal, sino también sus apartes, sus pausas, sus repliegues mentales en el momento mismo de escribir. (Sucre, 1972: 274)

Sucre comparaba la tendencia cada vez más dominante en literatura en la que el escritor crea y se mira crear (como en los casos de Borges, Paz y Cortázar) con la “del crítico que analiza y se mira analizar”, y aplicando esa

comparación a la ensayística sarduyana acabó por augurar una nueva posibilidad para la crítica:

Si la mirada del primero [el escritor] lo sustrae momentáneamente a la corriente de la creación y la hace crítica, la del segundo [el crítico] —que es doble, y quizá por ello mismo— lo sustrae al puro análisis y lo inserta en la propia creación: hace de su relación con la obra una experiencia viva y única. Quizá aquí reside el destino de la crítica y del ensayo en el futuro: no discernir juiciosamente los valores de una obra, sino encarnarlos en el doble plano del análisis y de la participación. (274)

Pese a la sombra en la que se había mantenido a Sarduy en Cuba, de la que se exilió en 1959 y a la que no volvería nunca más,¹ Sucre resaltaba su papel fundamental en la crítica latinoamericana no sólo por la actividad estructuralista de raíz parisina que había realizado sobre las obras de Cortázar, Donoso, Fuentes y Lezama, sino también por haber renovado la figura del crítico. La incursión autobiográfica de Sarduy en sus propios ensayos venía a coronar ese camino que igualaba crítica y ficción, camino que, a su vez, podía dar frutos en la constitución del despliegue de las diversas literaturas nacionales de América Latina, comenzando por la cubana. Esta concepción tan latinoamericana del crítico como escritor que inventa su discurso literario no andaba sola; de hecho, en dicho artículo Sucre incide en esa “conexión francesa” haciendo referencia repetidamente al nombre de

¹ En cuanto a la posición político-estética de Sarduy en Cuba, tal y como explica Rafael Rojas, sus experimentaciones formalistas fueron vistas como sospechosas por la crítica cubana acorde con el régimen político. Desde la tendencia ideológica afín con la Revolución cubana, el hecho de que Sarduy fuera “un escritor crítico del socialismo cubano” que “construía una poética literaria desde los referentes de la izquierda y la vanguardia francesas” era visto como elitista y aburguesado. Síntoma de estas reacciones de extrañeza frente a la posición política de Sarduy fue la frase que en 1971 Roberto Fernández Retamar dedicó en tono despectivo a su compatriota exiliado: “mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy” (en Rojas, 2013).

Jacobo Machover destaca también como “la falta de elección entre un mundo y otro”, el hispánico y el francés, acabó por perjudicar al escritor” (Machover, 2001: 89). El mismo Sarduy reitera, desde París, el olvido en el que ha caído del otro lado del Atlántico: “Como el universo, el exilio está en expansión. [...] Somos tantos, que ya ni siquiera nos reconocemos [...]. Sólo las antologías, redactadas por celosos guardianes del patrimonio literario nacional, dan cuenta insoslayable de esta partida. O no dan ninguna. Recientemente me llamó un amigo para comunicarme la infausta noticia de que yo “no existía”, al menos en los anales recientes de la literatura nacional. Ese olvido prepóstumo no me asombró. El exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo oscuro donde se vio la luz” (Sarduy, 1992: 58).

Rafael Rojas incide, sin embargo, en que “a diferencia de Cabrera Infante, que sí alcanzó a ser un escritor ‘revolucionario’, Sarduy salió muy joven de Cuba y su reconocimiento en América Latina provino, fundamentalmente, de aquella conexión francesa” (Rojas, 2013: 61).

En relación a la incidencia del exilio en la obra literaria de Sarduy, véase González Echevarría, Roberto, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1986.

Roland Barthes.² Barthes, quien aplicaría la renovación de la lingüística iniciada por Saussure y la problemática del lenguaje a la crítica literaria,³ operó un giro en la figura del crítico alejándolo del discurso objetivista y asertivo ejercido sobre la obra literaria e invitándolo a participar del lenguaje de ésta. La crítica, entendida como escritura subjetiva, alejada del patrón de la búsqueda de un único significado que vendría a clausurar la obra, parecía venir a cubrir las necesidades de esa crítica latinoamericana que se andaba buscando. A ambos lados del Atlántico parecía darse un fenómeno de *retombée*, la palabra fetiche con la que Sarduy designaba el mismo efecto de dispersión del cosmos, de la escritura y del barroco:

retombée: causalidad acrónica,
isomorfía no contigua,
O,
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe. (Sarduy, 1974: 1196)⁴

A ambos lados del océano la crítica francesa y la crítica latinoamericana estaban realizando un movimiento parecido —el de liberar a la literatura de la instrumentalización de la que había sido objeto en manos de la institución académica o de la prensa acorde con el discurso político oficial— a partir de la superación de los antiguos modelos críticos externos

² Varias son las referencias que hace Sucre en su artículo al Barthes de “Qu’est-ce que la critique” (1963) y de *Critique et vérité* (1966), destacando en todas ellas la preponderancia de un crítico que, en tanto que creador, abre la lectura de los textos literarios a múltiples posibilidades: “La obra no es sino palabras, y no hay ninguna objetividad fuera de las palabras, sino entre ellas, en el texto mismo que configuran. [...] La sinceridad de la crítica es asumir este riesgo del lenguaje. No se trata, pues, de que el crítico escriba “bien”. Lo importante es que realice con toda lucidez algo que también ha sido subrayado por Barthes: la crítica es un lenguaje que habla plenamente de otro. Plenamente, con todos los poderes de la palabra, con su ambigüedad, su energía múltiple, su discurso y su silencio, con su fuerza erótica también. La crítica es una erótica en tanto se funda en el placer del lenguaje. Este placer en nada disminuye la lucidez; por el contrario, introduce una relación aún más estimulante con la obra y el mundo” (Sucre, 1972: 265).

³ Durante la década de los sesenta, el gran objetivo de Barthes fue desbancar la crítica de raíz positivista y determinista asentada entre las cátedras universitarias. Contra la crítica picardiana de la Sorbona establecida en el estudio de las obras a partir del biografismo, ante la supuesta objetividad de la crítica centrada en el contexto histórico de la obra, Barthes vino a liberar la crítica, devolviéndole a los textos su historicidad formal e invitando al crítico “non à découvrir l’oeuvre interrogée, mais au contraire à la couvrir le plus complètement possible par son propre langage” (Barthes, 1966: 506). El nuevo crítico estructural vendría a “reconstituer les règles et contraintes d’élaboration” de cada obra literaria, y en ese gesto entablaría un diálogo entre su propia subjetividad y la subjetividad del autor, capaz de hacer inteligible el pasado y dar respuestas al presente. De esta reactualización del discurso crítico-literario dan cuenta los artículos “Qu’est-ce que la critique?”, “Les deux critiques” y “L’activité structuraliste”, los tres de 1963, así como en el programa manifiesto *Critique et vérité* (1966), nacido de la confrontación contra el que por aquellos años era catedrático de literatura en la Sorbona, Raymond Picard.

⁴ Esta definición de *retombée* abre el ensayo de Sarduy sobre el *Barroco* (1974), libro que, recordémoslo, está dedicado a su amigo Roland Barthes.

a la obra en sí. En esa pesquisa del inmanentismo, la independencia crítica ya se estaba afirmando. Y en el caso de la crítica de Sarduy, cuya obra literaria “gira en torno a esa doble imantación negativa y positiva de distancia y proximidad” (González Echevarría, 1999: 1582), el movimiento tectónico entre las dos orillas acabaría generando el estremecimiento de las fronteras discursivas sobre la identidad cubana. Veamos cuáles son los puntos de contacto y las consecuencias de la *retombée* entre las críticas de Barthes y Sarduy.

Ambos autores⁵ surgen como revulsivo a sus propios campos político-literarios y los gestos que operan de renovación se entienden en relación a éstos. En el caso de Barthes, su obra realiza una repolitización de la crítica literaria, en un primer momento, frente al compromiso sartreano de corte realista-social y, en segundo lugar, en clara oposición a los estudios literarios de tendencia positivista y biográfica que estaban asentados en la universidad. Por otro lado, Sarduy, desde su posición de exiliado de un campo literario atravesado por el discurso de la revolución cubana, se propuso vislumbrar la revolución formalista e inmanente de la crítica del lenguaje. Tal y como señala Rojas,

Sarduy, igual que otros escritores de la generación anterior, como Virgilio Piñera o José Lezama Lima, o de su propia generación, como Guillermo Cabrera Infante, Calvert Casey, Edmundo Desnoes o Antón Arrufat, entendió que el carácter “revolucionario” de una literatura estaba más determinado por valores estéticos renovadores que por la suscripción de cualquier ideología, por muy emancipatoria que fuera. (Rojas, 2013: 71)

La posición atópica de Sarduy, que se fue constituyendo en el interior del campo literario de Barthes, precisamente durante la etapa más incendiaria de la revista *Tel Quel* —entre 1966, *annus mirabilis* del estructuralismo, y 1974, pasando así por el Mayo del 68, el vuelco hacia el post-estructuralismo, la filosofía derridiana y la incursión en las teorías lacanianas—, daría fruto a esta nueva crítica de la literatura cubana. François Wahl destaca su posición “marginal” en la revista (Wahl, 1998: 1451) y el mismo Sarduy también colaboraría a crear esa posición disidente, de inmigrante cubano, dentro del grupo.⁶ Afirmandose en tanto que periferia —la del “intelectual analfabeto”,

⁵ Varios textos han incidido en la relación de amistad y las reciprocidades de Barthes y Sarduy. Remito en este sentido al artículo de Díaz, Valentín (2009), “Roland Barthes y Severo Sarduy”. Sobre la relación intelectual entre Barthes y Sarduy, cabe destacar el artículo de Rojas, Rafael, “Sarduy’s Fluttering”, en *Review: Literature and Art of the Americas*, nº 44-1, mayo 2011.

⁶ En una entrevista, Sarduy explica su relación con el grupo *Tel Quel* y la dificultad de compaginar los placeres de su escritura con el compromiso político de la vanguardia: “J’étais plutôt un dissident à l’intérieur du groupe. Je pratiquais une écriture religieuse (ce qui était scandaleux puisqu’ils étaient tous marxistes-léninistes, puis maoïstes), érotique, ce qui n’était pas non plus fréquent parmi eux, et surtout très baroque, surchargée et libre à la fois. J’étais, disons, leur ami” (Macé, 1992: 113).

Sobre las distancias estéticas con la literatura cubana de aquellos años, Sarduy explica: “J’ai vite compris, hélas, que mon écriture n’était pas celle du ‘boom’, que j’étais plus

la del escritor bailarín— y en contra del academicismo —son varias las críticas irónicas que Sarduy destina dentro de su obra a las tesis académicas sobre su propia escritura—, colaboró en la revista nueve veces, desde el ensayo y desde la práctica literaria, publicando algunos fragmentos novelísticos traducidos junto con Philippe Sollers.⁷ Fue esa actitud disidente⁸ la que le abría camino en el grupo *Tel Quel*. En efecto, *Tel Quel* aspiraba a posicionarse en el campo intelectual francés como un grupo de irrupción política y literaria que, tomando como referencia las vanguardias de la modernidad (Mallarmé y Lautréamont, Sade y Bataille, el surrealismo) y bajo la estela de los nombres consagrados de Foucault, Barthes y Derrida, se proponía operar desde el intersticio entre literatura y filosofía contra los modelos paternalistas de la sociedad francesa. Frente a la clausura (del libro, de la razón, de la unidad) proponían un nuevo concepto de escritura abierto a la infinitud del lenguaje. Frente a la voz del intelectual sartreano, arremetían con una concepción del lenguaje que salía de las leyes de representabilidad. Y en el caso de Barthes, frente a la crítica de raíz positivista asentada en las cátedras de la Sorbona, éste arriesgó con una crítica de la crítica que, haciendo temblar las fronteras del discurso de autoridad que venía a amputar el sentido diferido de las obras literarias, pretendía convertir a la ciencia en literatura, en texto en diálogo con el resto de textos. Ya en 1967 Barthes intentó sacar al estructuralismo del dilema ciencia/literatura, descartando la concepción objetual de los textos literarios para pasar a entenderlos como homólogos del discurso crítico. Para que el estructuralismo no acabara siendo una ciencia más, advertía Barthes, era necesario “rejoindre la littérature non plus comme ‘objet’ d’analyse, mais comme activité d’écriture, d’abolir la distinction, issue de la logique, qui fait de l’oeuvre un langage-objet et de la science un métalangage” (Barthes, 1967: 1267). Partiendo de la brecha abierta por la soberanía del lenguaje, Sarduy se preguntaba también desde dónde escribir su crítica:

¿Cómo transformar el texto que escribo —como se transforma, en el amor sádico, el cuerpo del otro— en objeto? ¿Cómo envolverlo con otro texto que lo juzgue, lo fije, lo objective, sin que este nuevo texto, en una veloz subordinada, quede a su vez envuelto, fijado? Escribo. Escribo que escribo...: distanciación del acto primero —del que arbitrariamente se designa como primero— por otro de su misma

difficile, moins accessible, plus français peut-être, que ma fréquentation de *Tel Quel*, des structuralistes français, de Lacan... m’en éloignait, que j’allais me retrouver seul, come cela s’est passé” (Macé, 1992: 27).

⁷ Los textos que Sarduy publicó en *Tel Quel* fueron los siguientes: “Pages dans le blanc”, n.º 23, 1965, pp. 83-88; “Sur Gongora”, n.º 25, 1966, pp. 91-93; “Cubes”, n.º 32, 1968, pp. 86-87; “Cobra”, n.º 43, 1971, pp. 37-46; “Tanger”, n.º 47, 1971, pp. 86-88; Maytreya, n.º 68, 1976; “Dans la mort du maître”, n.º 77, 1978, pp. 78-83; “Paradis/Syllabes-Germes”, n.º 77, 1978, pp. 21-24; y “Pour un ami indien”, n.º 82, 1979, pp. 57-63.

⁸ Tal y como señala Philippe Forest, “Latino-américain parmi les Français, Français parmi les Latino-américains, Sarduy aime à se penser comme un romancier partout dissident.” (Forest, 1995: 165).

naturaleza que lo reifica y circunscribe y que a su vez queda circunscrito: este procedimiento de envolvimiento, de espiral mareante, está marcado por el mismo coeficiente de infinitud y de recurrencia que marca —y genera— la numeración, el lenguaje y la locura. (Sarduy, 2000: 38-39)

Separar lenguaje-objeto de metalenguaje participa de la misma crítica picardiana que clausura la lectura del texto bajo el hallazgo de un significado único. Frente a ello, Sarduy partió de la concepción de la literatura como red (Foucault) y del crítico como escritor (Barthes) para construir su propia maquinaria teórica. Pronto articuló el giro epistemológico renovador de la crítica francesa con sus conocimientos sobre la cosmología (desarrollados en *Big-Bang* y en *Barroco*, ambos libros de 1974) y la explosión estética del barroco, con los que tejería un aparato crítico que le abriría el acceso a una nueva lectura de Cuba y de su literatura. Tal y como señala Machover, Tel Quel le permitió “un intento de racionalización de un barroco proveniente de otros lares” (Machover, 2001: 87). De hecho, el mismo Sarduy explicaba de qué manera el giro saussuriano le había posibilitado leer el barroco no como naturaleza, sino como artificio lingüístico en el que el sujeto no preexiste, sino que se engendra como híbrido:

Los grandes exégetas del barroco encontraron su fundamento en la naturaleza. Discípulo de Roland Barthes, y por lo mismo de la tradición saussuriana, para la que la lengua no es motivada sino arbitraria, he intentado ver el barroco como otro artífice. El cimiento quizá sea natural, pero lo que me interesa en el barroco es el injerto [...]. Más que la homología con la naturaleza, más que la imagen de la naturaleza, el mestizaje de las lenguas y de las pieles es la ‘artificialización’ de donde nace el barroco sudamericano. La lengua española, en el sentido arquitectónico del término *lengua*, se mezcló con otras. De ello resultó una especie de patchwork, un nuevo barroco donde vez tras vez diversas culturas —indígenas, negras, coloniales— se mezclan bajo un cuarto signo: la desmesura del espacio, la fragilidad del ser humano ante una inmensidad donde parece destinado a desaparecer. (Sarduy, 2000b: 94; cursivas del original)

Así en 1966, Sarduy publica en la revista un artículo sobre Góngora, titulado “Sur Gongora” (emulando al *Sur Racine* de Barthes) en el que comienza a indagar en el uso de la metáfora gongorina y en la concepción del barroco como escritura que escapa a las leyes de representación. Tal y como vino a recordar Barthes en su famoso prólogo a los *Essais critiques*, partiendo del concepto de literaturiedad de los formalistas rusos, la retórica —“la dimension amoureuse de l’écriture” (Barthes, 1963: 278)— es el engranaje por el cual se produce el extrañamiento del mensaje y se desplaza la literatura del hecho comunicativo: ya sea de forma disminuida, como en el Nouveau Roman, ya sea de forma aumentada, como el gongorismo. Sarduy reelabora esta idea y analiza la retórica barroca de Góngora en su exceso, a través de la

cadena ilimitada de significantes que abren sus metáforas al cuadrado (“Si el agua cristal, el cristal agua”) y en las que el significado supuestamente original que se nos cubre no es otra cosa que este cubrimiento: “En los clásicos la distancia entre figura y sentido, entre significante y significado, es siempre reducida; el barroco agranda esa falla entre los dos polos del signo” (Sarduy, [1968] 1999: 1157). Así, mientras que Barthes ancla la modernidad en la ruptura entre significante y referente que se inicia en Mallarmé y que lee culminada en Robbe-Grillet, Sarduy encuentra esta ruptura en la literatura barroca de Góngora y hace de Lezama Lima su Robbe-Grillet. Este uso de la crítica barthesiana le permite a Sarduy no sólo proponer una reactualización del barroco hispánico, sino asignar a la literatura cubana un espacio de vanguardia en el centro de la revolución teórica francesa que se lee a sí misma como desbancadora de la lógica occidental. Tras la publicación en francés de *De donde son los cantantes* (bajo el título *Écrit en dansant*), Barthes escribiría una reseña en *La Quinzaine Littéraire* en la que celebraba la inyección de barroquismo que Sarduy había operado en el seno de la lengua francesa, fracturando su claridad comunicativa:

ce texte nous dévoile aussi la face baroque qui est dans l’idiome français, nous suggérant ainsi que l’écriture peut tout faire d’une langue, et en premier lieu lui rendre sa liberté. (Barthes, 1967a: 1239)

De hecho, la indagación del concepto barthesiano de escritura literaria, desligada de su carga referencial, la opera a su vez Sarduy en su ensayo *Escrito sobre un cuerpo* (1968), en el que incluye su artículo “Sobre Góngora” y sus primeras indagaciones sobre Lezama Lima, junto con otros textos sobre Sade y Bataille (ambos fueron dos de los grandes modelos de Tel Quel) y también, hecho significativo en la reconstrucción de esta nueva crítica latinoamericana (sobre todo en la argentina), junto con varios análisis de tintes estructurales sobre las obras de Carlos Fuentes, José Donoso y Julio Cortázar. En esta sección acude a la crítica francesa, citando repetidamente a Barthes, Derrida y Kristeva. En el texto sobre Cortázar, Sarduy se apropia incluso unas palabras barthesianas:

Lo único que la burguesía no soporta, lo que la ‘saca de quicio’ es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor no escriba sobre algo, sino escriba algo (como proponía Joyce). (Sarduy, [1968] 1999: 1129; cursivas del original)⁹

⁹ En *Critique et vérité*, afirma Barthes: “Ce qui n’est pas toléré, c’est que le langage puisse parler du langage. La parole dédoublée fait l’objet d’une vigilance spéciale de la part des institutions, qui la maintiennent ordinairement sous un code étroit: dans l’État littéraire, la critique doit être aussi ‘tenue’ qu’un police: libérer l’une serait aussi ‘dangereux’ que de populariser l’autre: ce serait mettre en cause le pouvoir du pouvoir, le langage du langage” (Barthes, 1966: 761).

De esta manera, Sarduy aprovecha la plataforma crítica latinoamericana para introducir las teorías telquelianas contra la lógica capitalista, pero para destinarla también contra los discursos específicamente latinoamericanos que consideran el lenguaje como simple instrumento. En su texto sobre *Rayuela*, Sarduy reafirma: “en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios” (Sarduy, [1968] 1999: 1133; cursivas del original). En efecto, esta crítica antisartreana acabaría siendo acogida principalmente en Argentina y Cuba, donde los virajes políticos se habían concatenado crucialmente en un corto lapso de tiempo, afectando rápidamente a las prácticas literarias, enfocadas en su mayor parte hacia el realismo social. Frente a éstas, Sarduy se convertiría en estandarte de otro campo, el formalista-inmanentista, con la intención de emancipar a la literatura de las tendencias referenciales.

En la configuración del “Barroco de la revolución” (Sarduy, 1974: 1253), Sarduy se sirve también de la nueva teoría del texto, lo que le permite romper con la diacronía de la historia literaria y realizar un análisis intempestivo de Góngora y Lezama en tanto que contemporáneos —Góngora con Lezama, Lezama predecesor de Góngora— y así, como Borges con Kafka, “considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer”, Sarduy se abrió un terreno de lo barroco sin límites temporales en el que poder leer la literatura como “sistema de vasos comunicantes” (Sarduy, [1968] 1999: 1164) y lo cubano como un *patchwork* inacabable asimilado a la infinitud del cosmos y de la estética barroca. En su lectura de *El lugar sin límites* de Donoso, partiendo de la concepción de la escritura como suplemento —“la aparente exterioridad del texto, la superficie, esa *máscara* nos engaña” ([1968] 1999: 1150), nos señala en clara sintonía con el advertimiento barthesiano según el cual “l’écrivain montre du doigt le masque qu’il porte” (Barthes, [1954] 2002: 195)—, Sarduy asume una perspectiva teórica alrededor del eje de la simulación —en sus novelas, el travestismo de sus personajes es incesante—. Y simulación, travestismo y sincronidad son las vías con las que Sarduy se adentra especialmente en el análisis de la obra de Lezama, entendida ésta como efecto de una superposición. Siguiendo los procedimientos de la actividad estructuralista, que no otorga un centro narcisista a ninguna función o tema, Sarduy saca a relucir el “espejejo” y el dialogismo del autor cubano, haciendo hincapié en esa simulación que sólo esconde su ser máscara. A partir también de los desplazamientos metafóricos y metonímicos jakobsonianos, Sarduy lee la escritura de Lezama como superposición (señalando los fenómenos de sustitución, condensación, proliferación y parodia), característica que entronca con la cultura cubana. Lo cubano es así “leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas” (Sarduy, [1968] 1999: 1166), de la misma forma en que Cuba aparece tejida en la novela *De dónde son los cantantes* como mixtura entre la cultura hispánica, la cubana y la china

(González Echevarría, 1999: 1596). Lo cubano deja así de entenderse como síntesis para observarse caleidoscópicamente como *collage*, estallido de colores (de esa Cuba de los *fifties* anterior al color uniforme de la Revolución), artificiosa y travestida, cóctel de mitología clásica y mitología folklórica (recuperando en este sentido la herencia de Cintio Vitier, autor de *Lo cubano en la poesía*).¹⁰

En la dinamitación expansiva de lo cubano, el sujeto está destinado a desaparecer, pero no por ello la cubanidad. Así, de la misma manera que Sarduy concibe el festín barroco de la escritura lezamesca como un envolvimiento sucesivo sin centro, por extensión descubre a la cultura cubana como la “subjectivité du non-sujet” (Barthes, 1973: 374). El barroco en su reactualización —el neobarroco— es un “arte del destronamiento”, afirmación y negación de una identidad o “de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo” (Sarduy, 1974: 1252). Esta concepción bascular y abierta del barroco cubano es la que consigue recusar “la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad” (1253). El barroco refuta toda crítica tecnicista que intente clausurarlo y, por extensión, toda orden o limitación.

La concepción de un barroco ilimitado está en clara consonancia con la escritura crítica de Sarduy, en la que practica un dialogismo que cede lugar a la voz del lector, a algunos de sus personajes novelescos, a otros críticos, a voces contraindicativas o a varias incursiones autobiográficas. Un ejemplo de ello es la intromisión de un supuesto “crítico progresista”:

/Un crítico ‘progresista’. —El escritor francocubano Severo Sarduy, encerrado en las filigranas de su pensamiento bizantino, liberado del devenir histórico y convertido, por decirlo así, en una entelequia literaria, es víctima de las frías abstracciones de su torre de marfil, pues en este escamoteo prodigioso apenas se alude a la realidad. Si algo se refleja en *Paradiso* es una denuncia feroz de la corrupción de la sociedad de consumo, una crítica acérrima del sistema de la oferta y la demanda. ¿Hasta cuándo seguirá dedicado a perseguir esas síntesis y metáforas? ¡Vamos, hombre! ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia! (Sarduy, [1968] 1999: 1177-1178)

¹⁰ “Lo que suele considerarse un extravagante desacierto en el poema de Balboa —la mezcla de elementos mitológicos grecolatinos, con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropas indígenas (recuérdense las amadriades ‘en naguas’)— es lo que a nuestro juicio indica su punto más significativo y dinámico, el que lo vincula realmente con la historia de nuestra poesía... Pero en esa misma extrañeza y comicidad que provoca el desenfadado apareamiento de palabras como Sátiros, Faunos, Silvanos, Centauros, Napeas, Amadriades y Náyades, con guanábanas, caimitos, mameyes, aguacates, siguapas, pitajayas, virijí, jaguará, viajacas, guabinas, hicoteas, patos y jutías, se esconde en germen (sin intención ni conciencia del autor, por la sola fuerza de los nombres) un rasgo elemental de lo cubano, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso, ilustre y trascendente en todas sus cerradas formas” (Cintio Vitier, en Sarduy, [1968] 1999: 1167).

Frente a una crítica de tendencia realista-social, Sarduy se posiciona en el texto insertando reflexiones yoicas, titubeos y pequeños monólogos interiores, separándose así de la tradicional objetividad del discurso crítico —“niveau fatal, il ne faut pas l’oublier” (Barthes, 1967b: 1267)— y configurando una voz en cierta sintonía con el papel que Sucre otorgaba al nuevo crítico al inicio. En su artículo sobre Lezama, Sarduy llega a apuntarse recordatorios, convirtiendo el ensayo en un texto que roza con las formas de escritura de lo cotidiano:

Paradiso sería, por orden de adjetivos, una novela barroca, cubana, _____, _____ y homosexual. Encontrar esos términos. Llenar los blancos. (Sarduy, [1968] 1999: 1164)

/ No caer en la trampa de la crítica: un lenguaje mimético, una recreación del estilo —que se vuelve una repetición de los “tics”— del autor. Evitar todo giro lezamesco. (1165)

Con estos juegos autobiográficos, que introducen una mirada subjetiva en el ensayo a la vez que arremeten contra el análisis objetivable de la crítica positivista, Sarduy realizaba de una sola vez el deseo barthesiano de convertir al crítico en escritor, el de reconocerle el derecho a un habla indirecta con la que problematizar la relación referencial. Si el barroco, en su estridencia, su gasto y su superposición, es capaz de descentrar toda ley (consumista, racionalista, burguesa), lo indirecto vendría a turbar también el mismo proceso de la expresión. Lo indirecto, recordemos a Barthes, es aquello que

falsifie le rapport du centre et des bords, opère, à l’égard de cette ‘chose’ que le langage aurait à dire, un perpétuel déportement, en maintenant toujours le plein (l’information, le sens, la fin) en avanti, dans l’inédit - ce qui est aussi une manière de déjouer l’interprétation des oeuvres. (Barthes, 1979: 591)

Barroca por sus referencias, indirecta por la participación de diversos personajes ficticios, enrevesada y lúdica en lugar de asertiva y, por último, periférica por la lejanía del exilio, la crítica de Sarduy se presenta como engendramiento constante. En ese gesto, el referente Cuba es destronado, las fronteras nacionales e identitarias son sacudidas y lo cubano es constituido como motivo y producción de sentido a la vez. Sarduy no sólo estaba señalando el trastocamiento del significante en la escritura de Lezama, sino que estaba trastocando el significante Cuba para hacer de él una subjetividad no clausurada, en devenir. Ésta es la crítica que nos dejaría un exiliado cubano con tintes de semiólogo en París:

Mi caso, por muy modesto que sea, no es diferente. Como era de suponer, la *intelligentsia* oficial no ha querido aceptar que mis escritos pertenecen a la literatura cubana, e incluso a la tradición

cubana. Para esos críticos no pasan de manifestación, con algo de plumas y lentejuelas, del Tel Quel perteneciente al jet set, de una especie de Carmen Miranda que se convirtió en semiólogo. Ahora bien, no obstante mi muy larga permanencia en Francia, lejos de las fuentes, como suele decirse, he podido escribir una novela, *Écrit en dansant*, compuesta de tres relatos que corresponden a la tres culturas cubanas —la española, la africana e incluso la china—, en la que ya se comienza a percibir, por supuesto en *samizdat* (ediciones clandestinas), una verdadera imagen de la isla. ¡Como si dijera que por fin ha nevado en La Habana! (Sarduy, 2000c: 252)

Una crítica en la que lo cubano, en definitiva, se busca negando su origen, se inventa borrándose, se constituye escribiéndose. Por fin nevaría en La Habana, y por fin La Habana se haría paso en la rue Jacob de París. Sarduy nombró a la cultura cubana dejándola en abierto. En su *adiestrarse a no ser*, había una afirmación de lo cubano, y en su título *De donde son los cantantes* (o ¿de dónde son los cantantes?), más que una afirmación, se hallaba una pregunta.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland ([1954] 2002), *Le Degré zéro de l'écriture*, en *Œuvres complètes*, t. I, Éric Marty (ed.). París, Seuil, pp. 169-225.
- ____ (1963), "Preface", *Essais critiques*, en *OC*, t. II, pp. 273-282.
- ____ (1966), "Critique et vérité", en *OC*, t. II, pp. 759-801.
- ____ (1967a), "Plaisir au langage", en *OC*, t. II, pp. 1238-1240.
- ____ (1967b), "De la science à la littérature", en *OC*, t. II, pp. 1263-1270.
- ____ (1973), "Les sorties du texte", en *OC*, t. IV, pp. 366-376.
- ____ (1979), "Sollers, écrivain", en *OC*, t. V, pp. 579-621.
- DÍAZ, Valentín (2009), "Roland Barthes y Severo Sarduy", VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Estados de la cuestión: actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata.
- FOREST, Philippe (1995), *Histoire de Tel Quel 1960-1982*. París, Seuil.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1999), "Plumas, sí: 'De donde son los cantantes' y Cuba", en Severo Sarduy, *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). París, Galaxia Gutenberg, pp. 1582-1604.
- MACÉ, Marie-Anne (1992), *Severo Sarduy*. París, L'Harmattan.
- MACHOVER, Jacobo (2001), *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia, PUV.
- PERLONGHER, Néstor (1997), "La barroquización", en *Prosa plebeya. Ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires, Ediciones Colihue SRL, pp. 113-121.

- ROJAS, Rafael (2013), "Mariposeo sarduyano", *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México DF, Fondo Cultura Económica, pp. 60-89.
- SARDUY, Severo ([1968] 1999), *Escrito sobre un cuerpo*, en *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). París, Galaxia Guttenberg, pp. 1.119-1.194.
- ____ (1974), *Barroco*, en *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). París, Galaxia Guttenberg, pp. 1195-1261.
- ____ ([1992] 2000), "Exiliado de sí mismo", en *Antología*. México DF, Fondo Cultura Económica, pp. 55-58.
- ____ (2000), "Para una biografía pulverizada en el número —que espero no póstumo— de Quimera", en *Antología*. México DF, Fondo Cultura Económica, pp. 20-26.
- ____ (2000a), "Los instrumentos del corte", en *Antología*. México DF, Fondo Cultura Económica, pp. 38-41.
- ____ (2000b), "El pesador de monedas y de excremento", en *Antología*. México DF, Fondo Cultura Económica, pp. 87-94.
- ____ (2000c), "Es que entre nosotros...", en *Antología*. México DF, Fondo Cultura Económica, pp. 251-254.
- SUCRE, Guillermo (1972), "La nueva crítica", en Ángel Rama (ed.), *América Latina en su literatura*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 259-275.
- WAHL, François (1998), "Severo de la rue Jacob", en Severo Sarduy, *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.). París, Galaxia Guttenberg, pp. 1445-1547.